

CATHY BERBERIAN
(1925-1983)

Chanteuse sans frontières

Travail réalisé pour l'obtention du Bachelor of Arts HES-SO en musique

Par :
Capucine Keller

Coordinatrice du travail: **Angelika Güsewell**
Professeur d'instrument : **Brigitte Balleys**

Lausanne, année académique 2009-2010

Conservatoire de Lausanne – Haute Ecole de Musique (HEM)

CATHY BERBERIAN

(1925-1983)

Chanteuse sans frontières



(Paull, 2007, p.57)

Travail réalisé pour l'obtention du Bachelor

Par

Capucine Keller

Professeur de chant :

Brigitte Balleys

Professeur de recherche :

Angelika Güsewell

Plan de Travail

- **Introduction**

- **Partie I: Cathy Berberian, sa vie et ses innovations :**
 1. Bibliographie
 2. *La nuova vocalità*
 3. Le récital
 4. La pédagogie selon Cathy

- **Partie II : Application pratique des méthodes interprétatives de Cathy Berberian sur *Aria* de John Cage :**
 1. Présentation de *Aria* de John Cage
 2. Prise de contact avec l'œuvre
 3. Travail sur l'œuvre avec Luisa Castellani
 4. Résultats

- **Conclusion**

- **Références**

- **Bibliographie**

Introduction

“La musique est l’air que je respire et la planète que j’habite. Mon unique moyen de payer ma dette envers la musique est de l’offrir aux autres, avec tout mon amour” (Vila, 2003, p.349). Cette phrase, que la cantatrice Cathy Berberian a écrit un mois avant sa mort, est très représentative de la personnalité de cette chanteuse si singulière parmi les autres divas du XX^e siècle. Cathy Berberian a passé sa vie à fuir les catégorisations se démarquant en allant toujours là où on ne l’attendait pas. Souvent, en parlant d’elle, on cite en premier son excentricité, ses tenues extravagantes, son humour, ou encore son immense charisme sur scène comme dans la vie. Pourtant Cathy Berberian est surtout la première chanteuse à remettre en question le potentiel vocal de la chanteuse lyrique. Elle a ouvert la voie à une autre approche du chant, mélangeant la voix du quotidien et ses bruits, à la voix travaillée. Cette notion de mélange se retrouve dans tous les aspects de la carrière de Cathy Berberian, de ses choix de répertoire à la formation de ses récitals, avec à chaque fois un seul mot d’ordre : satisfaire le public en lui offrant une soirée unique.

J’ai découvert Cathy Berberian il y a plusieurs années, lors d’un cours de musique au collège. Nous avons écouté plusieurs extraits, très divers, de musique vocale. J’ai été fascinée d’apprendre qu’ils étaient tous chantés par la même personne : Cathy Berberian. Cela m’a donné envie d’avoir la même agilité vocale et m’a encouragé à suivre professionnellement une voie qui m’attirait déjà beaucoup : celle du chant. Huit ans plus tard, ce travail de Bachelor est pour moi l’occasion d’approfondir mes connaissances sur cette personne fascinante. Quel est le point de vue adopté par Cathy Berberian concernant le travail sur la voix ? Qu’a-t-elle apporté à l’histoire de la musique vocale ? Ce sont les questions auxquelles ce dossier propose de répondre. Pour cela, j’ai organisé mon travail en deux parties. La première est basée sur les expériences de Cathy Berberian. Cela commence par une biographie passablement détaillée de l’artiste, car il est important selon moi, pour comprendre les choix d’une personne, de pouvoir les remettre dans un contexte précis. Puis nous aborderons plus en détail trois points importants concernant les innovations de Cathy Berberian dans le domaine musical, à savoir « la *nuova vocalità* », le récital, et la pédagogie. La deuxième partie, plus pratique, est une mise en application de la conception du chant selon notre cantatrice. Pour cela, j’ai décidé de travailler *Aria* de John Cage, une œuvre centrale du répertoire de Cathy Berberian. Le but n’est évidemment pas d’égaler son génie, mais de créer une situation comparative sur l’approche d’une même pièce entre cette chanteuse et un interprète *lambda*. Cette partie a été divisée en quatre, selon les étapes de mon travail : tout d’abord, une présentation de

l'œuvre, puis l'appréhension de la partition, suivie de l'étude de celle-ci dans le cadre d'une masterclass et enfin les résultats de mon travail.

Toutes les citations utilisées dans ce dossier viennent du même livre de Marie-Christine Vila : *Cathy Berberian : cant'actrice* (2003). Celui-ci, très complet, est le seul en français qui cible parfaitement le sujet dans ma bibliographie. Ce choix m'évite des traductions hasardeuses risquant de déformer les propos Cathy Berberian ou des auteurs de ces livres. Je me permets donc de référencer chaque citation simplement par le numéro de la page.

Bonne lecture !



(Paull, 2007, p.183)

Partie I: Cathy Berberian, sa vie et ses innovations :

1. Biographie

Cathy Berberian est née le 4 juillet 1925 aux Etats-Unis, sous le nom de Catherine Berberian, de parents émigrés arméniens. Son père, Yervan Berberian, qui aime divertir son entourage, l'utilise très vite dans ses petits « shows » en la hissant sur la table où elle déclanche déjà rires et applaudissements. C'est donc de son père que Catherine hérite non seulement du goût du spectacle, mais aussi d'un certain sens de la dérision. Petite star à la maison, elle est méprisée et moquée par les autres enfants à l'école à cause de ses origines. Catherine comprend vite que l'anglais est le seul moyen pour elle de ressembler aux autres enfants. Ainsi par souci d'assimilation, elle finit par rejeter totalement la langue et la culture de son pays d'origine et américanise son prénom. Elle se fait désormais appeler Cathy Berberian. À l'âge de six ans, la petite Cathy se prend de passion pour la musique lorsque son père rapporte à la maison un appareil de radio sur lequel elle peut écouter les vieux 78 tours de sa mère. C'est ainsi qu'elle découvre l'opéra. Alors que, chez elle, personne n'écoute de musique classique, elle devient une auditrice assidue des programmes radiophoniques. Elle commence à chanter en même temps que les disques sans faire de distinction entre les tessitures et développe ainsi ses aigus autant que ses graves. "Cathy Berberian aborde le chant dans sa globalité alors que la formation traditionnelle organise généralement l'apprentissage en séparant la technique, première, aride et incontournable, et l'interprétation. Car, par l'imitation, elle se forge véritablement une technique vocale qu'il lui restera ensuite à consolider auprès de ses professeurs"(p.30). Cathy ne chante pas que de l'opéra. Elle travaille, également par imitation, des chansons de comédies musicales ou de films. "Entre ces deux univers musicaux, l'enfant puis l'adolescente n'établit aucune hiérarchie. La voix, le chant, la danse et la comédie forment une constellation homogène au ciel de son avenir" (p.34). À l'adolescence, Cathy se lance dans des études de costumière pour se rapprocher du monde du spectacle et, parallèlement, elle prend ses premiers cours de chant dans lesquels elle aborde le répertoire de soprano colorature. Après l'obtention de son diplôme, elle décide d'assumer son choix d'étudier le chant et les arts de la scène, et se finance elle-même ses différents cours privés par des petits boulots. Petit à petit, elle renoue avec ses origines arméniennes et lors d'une fête de la communauté, on lui propose de rejoindre un groupe de danse arménienne folklorique. À la suite de cette proposition, elle passe toutes ses soirées aux « International Folk Dancings » où elle apprend les danses traditionnelles de nombreux pays. Puisque de la danse au chant, il n'y a qu'un pas, elle s'intéresse très vite au

répertoire des chansons folkloriques et aux différentes spécificités vocales avec lesquelles elles sont chantées.

À vingt-trois ans, Cathy Berberian réussit à convaincre ses parents de la laisser partir en Europe. Ils l'envoient alors à Milan où Cathy Berberian s'émancipera de son carcan familial. L'ambassade des Etats-Unis attribuant des bourses d'études pour rester en Italie, elle cherche à enregistrer un disque pour accompagner son dossier de candidature et entre en contact avec un jeune pianiste du nom de Luciano Berio. Sous ses conseils, Cathy Berberian prend des cours de chant avec Giorgina Del Vigo, grande chanteuse aux immenses talents pédagogiques. Avec ce professeur, "elle comprend que la difficulté ne réside pas dans le diaphragme, mais dans la compréhension mentale du lieu d'où doit partir la note et dans la sensation de toutes les parties du corps sollicitées pour l'émission du son. Giorgina Del Vigo lui apprend à ne pas forcer sa voix, à en user naturellement pour en tirer le meilleur. Cathy Berberian lui en vouera une reconnaissance éternelle et durant de longues années, elle lui rendra régulièrement visite, toujours attentive à ses conseils" (p.46). C'est également grâce à ce professeur qu'elle se découvre bien plus à l'aise dans le répertoire de mezzo-soprano, tessiture qui lui permet de conserver ses aigus comme ses graves, de développer ses possibilités dans le médium et d'entretenir sa virtuosité, tout en lui offrant un champ d'action musical et vocal beaucoup plus vaste.

En juin 1950, Cathy Berberian reçoit sa bourse pour rester en Italie, et dans la foulée, épouse Luciano Berio. Les années 1949-50 constitue un véritable tournant dans la vie de Cathy Berberian. Elle change de pays, de mode de vie et d'orientation en découvrant à travers son nouveau mari la musique contemporaine. Lorsqu'ils se rencontrent, Luciano Berio n'a encore rien composé de significatif. Il découvre en elle une inspiration déterminante pour son écriture vocale, et part, dès ses premières pièces, dans des explorations de la diversité vocale. Ils se lancent ainsi ensemble sur le chemin de ce qui deviendra plus tard la « *nuova vocalità* »¹. Après la naissance de leur fille, Cristina, en novembre 1958, Cathy Berberian suit attentivement la création du studio de recherche électroacoustique de son mari et de Bruno Maderna. Elle tient, à cette époque, plus le rôle d'épouse et de mère que de celui d'une musicienne à part entière. Il est difficile d'être "une femme dans un milieu exclusivement masculin et dans un pays profondément phallocrate" (p.62). En juin 1958, Cathy Berberian chante, lors d'une série de concerts organisés par Berio, les *Pribaoutki* de Stravinsky (révélant ainsi son grand attachement à la musique de ce compositeur) et *Thema (Omaggio a Joyce)*, de Luciano Berio, qui est une expérimentation sur les onomatopées. C'est la

¹ Pour plus d'explications sur ce terme, se référer au sous-chapitre suivant.

première audition de cette œuvre qui propulse le nom de Cathy Berberian dans le monde de la musique contemporaine.

La même année, elle fait la connaissance de John Cage qui crée *Aria* pour elle après l'avoir entendu jouer avec sa voix. John Cage trouve en Cathy Berberian ce qu'il appelle "un musicien discipliné, [c'est-à-dire] quelqu'un qui sait oublier, qui s'est débarrassé de toute idée de goût ou de dégoût, qui ne cherche pas à « construire », [ajoutant que l'] on ne rencontre que rarement de tels musiciens" (p.82). Avec *Aria*, Cathy Berberian devient l'inspiratrice et l'interprète créatrice de la toute première expérience vocale innovante en matière de musique contemporaine, où d'autres sortes d'expressions vocales totalement étrangères à la tradition du chant classique prennent place à côté des sons produits par la plus pure technique belcantiste. "Cathy Berberian crée *Aria* à Rome, le 5 janvier 1959, à l'Eliseo, devant un public consterné et en état de choc. Elle est ravie car avec *Aria*, elle exprime, pour la première fois, cette part d'elle-même faite de courage, de provocation, d'audace, de goût du risque" (p.83).

À partir de cette entrée remarquée dans le milieu de la création contemporaine, une grande partie des compositeurs de l'époque penseront à elle pour inspirer leurs œuvres et/ou pour les créer. Parmi les plus connues, on peut citer, par ordre chronologique: *Allez-Hop!* de Berio (festival de Venise, 1959), *Circles* de Berio (Tanglewood, 1960), *Torso*, *Lecture di Braibanti* de Bussotti (Paris, 1960), *Credentials*, de Haubenstock-Ramati (Donaueschingen, 1961), *Epiphanie* de Berio (Donaueschingen, 1961), *Visage* de Berio (Darmstadt, 1963), *Folk Songs* de Berio (Californie, 1963), *Elegy for J.F.K.* de Stravinsky (1964), *Adieu* de Milhaud (Palerme, 1964), *Phonèmes for Cathy* de Pousseur (Venise, 1966), *Sequenza III* de Berio (Brême, 1966), *La Passion Selon Sade* de Bussotti (Paris, 1966), *Song Books* de Cage (Paris, 1970), *Recital I for Cathy* de Berio (Lisbonne, 1972) ou encore *Façade 2* de Walton (Aldeburgh, 1979).

Chacune de ses interventions remportant un immense succès, Cathy Berberian mesure la place très particulière de l'interprète d'une création contemporaine. Il est chargé, non pas comme pour la musique de répertoire de proposer une autre écoute d'une pièce connue, mais de faire exister une conception expérimentale, une forme nouvelle *a priori* difficile pour le public qui la découvre. Cathy Berberian est, pour les compositeurs, une grande source d'inspiration, car elle ne présuppose aucune limite à l'utilisation de sa voix, et de plus, par sa présence scénique, elle devient une véritable médiatrice entre eux et le public qu'elle séduit et dont elle capte l'attention, même pour les formes les plus déroutantes.

Depuis le début des années soixante, Cathy Berberian vit au rythme effréné des créations, des festivals et des diverses manifestations pour la promotion de la musique contemporaine. Pourtant,

dès 1962, on sait grâce à ses lettres qu'elle commence à se lasser de ce répertoire et qu'elle craint "d'être cataloguée comme ne pouvant chanter *que* Cage, Bussotti, Ramati, et Berio" (p.134).

En 1964, le couple Berberian-Berio se sépare. Pour elle, cette séparation est une perte immense, car cela concerne non seulement ses sentiments amoureux, mais également leur collaboration artistique, l'échange et la création. En 1966, elle change radicalement d'apparence et de style. Elle se colore les cheveux en blond platine et porte à présent des vêtements et des maquillages de plus en plus excentriques. "Jusque-là, j'avais surtout vécu comme l'épouse de Berio, explique-t-elle, comme son appendice glorifié. [...] Il y avait beaucoup de choses en moi, à l'état embryonnaire, qui ne parvenaient pas à émerger. Mais elles sont sorties après, quand, me retrouvant seule, j'ai nécessairement dû me libérer de la chrysalide" (p.162). Malgré leur séparation, Cathy Berberian parviendra à renouer une collaboration professionnelle et même une longue amitié avec Luciano Berio. C'est également en 1966 qu'elle crée sa première composition, qui est aussi la plus célèbre: *Stripsody*. Dans cette œuvre, elle veut montrer la Cathy américaine, toujours bien présente en elle, mais aussi la Cathy drôle, et ainsi faire un pied de nez à son image de chanteuse contemporaine, donc forcément sérieuse. Après avoir listé les onomatopées des *comics* (bandes dessinées américaines), elle les arrange par ordre alphabétique, ou par petites scénettes. Elle remarque alors que la musique existe ainsi déjà d'elle-même et fait appel au peintre Eugenio Carmi pour dessiner des images abstraites dans lesquelles figurent uniquement les onomatopées que fait la chanteuse.

Toujours en 1966, elle crée de nouveau la surprise en terminant l'un de ses concerts avec trois mélodies des Beatles, arrangées par Luciano Berio, Thomas Simon et Peter Serkin pour ressembler à des œuvres dites « classiques ». *Yesterday* devient alors une sonate en trio dans le style de Bach, *Ticket to Ride* un oratorio « haendélien » et *Michelle* une œuvre de Ravel. Elle s'offre ainsi le plaisir de chanter des chansons qu'elle aime, et de divertir en déjouant un type d'écoute établi. Suite au succès de cette prestation, elle enregistre un disque intitulé *Beatles Aria / Revolution*. Cet enregistrement est le premier acte marquant par lequel Cathy Berberian affirme sa propre conception originale de la musique et du rôle du musicien qu'elle veut à présent défendre. Après avoir fait la promotion de la musique contemporaine auprès d'un public lui étant hostile, elle s'adresse cette fois au public de cette musique contemporaine pour lui apprendre à se débarrasser de ce sérieux presque rituel qui entoure ce répertoire. Cathy Berberian plaide pour la fin de la démarcation entre la musique de divertissement et la musique savante.

En 1968, Cathy Berberian apparaît encore là où personne ne l'attendait lorsqu'elle accepte l'invitation de Nikolaus Harnoncourt pour chanter le rôle de la Messaggiera et de Speranza dans *Orfeo* de Monteverdi. Ce répertoire est totalement inédit pour elle, mais elle ne songe pas un instant à se plonger dans des ouvrages musicologiques pour apprendre comment l'interpréter. Elle choisit

d'aborder cet opéra comme une œuvre moderne et travaille à partir du livret. Cette première expérience de musique baroque, qui sera suivie de nombreuses autres, permet à Cathy Berberian de s'affranchir de son étiquette de chanteuse contemporaine. Dès 1967, Cathy Berberian, qui se détache peu à peu du monde des créations, se lance dans l'aventure du récital qu'elle veut révolutionner. Elle crée alors toute sorte de programme où elle mélange les styles, les genres, les compositeurs autour d'une idée commune. Ses récitals se nomment « De Monteverdi aux Beatles » (1963), « A la recherche de la musique perdue » (1971), « Second Hands Songs » (1973) ou encore « Cathy canta l'America » (1982).

Dans les années septante, Cathy Berberian se tourne finalement vers l'enseignement, mais elle continue à jongler entre quelques créations et ses récitals. Elle meurt à Rome le dimanche 6 mars 1983 d'une crise cardiaque, à l'âge de 57 ans.

2. La Nuova Vocalità

Cathy Berberian découvre la musique contemporaine à travers son mari, Luciano Berio. Pourtant, rien ne l'avait préparé à ce répertoire. Quand elle arrive en Italie, elle ne rêve que d'opéra et, mis à part Debussy et Ravel, elle ignore tout de la musique du XX^e siècle. Berio tombe sous le charme de la voix de Cathy Berberian mais également de sa personnalité.

Il perçoit chez la chanteuse une ouverture d'esprit singulière, une intelligence, une curiosité, une audace et une originalité qui la poussent à tout tenter. Si elle a tout à découvrir, ou presque, en matière de musique contemporaine, elle est riche des multiples musiques, entendues et aimées aux Etats-Unis, la musique populaire, le jazz, la chanson, la comédie musicale, qui lui ont fourni des modèles d'inventivité et de diversité. (pp.48-49)

Tout en continuant à travailler le répertoire lyrique et la mélodie, Cathy Berberian explore auprès de Luciano Berio de nouveaux univers vocaux en travaillant avec son oreille, en se fiant à son instinct. Ainsi, elle ne se laisse pas tomber dans les *à priori* et apprend à aimer cette musique.

Les compositeurs de cette époque ont eu souvent recours une grande variété d'émissions sonores, allant de la voix chantée à la voix parlée sous toutes leurs formes, mais en utilisant aussi des bruits vocaux du quotidien tels que le bâillement, les pleurs, les ronflements, etc., qui ont été évacués du domaine de l'art vocal classique depuis des siècles. Seuls les sanglots et les rires d'opéra existent encore, mais ils ont été totalement façonnés selon les codes de ce domaine musical et ils n'ont qu'un très lointain rapport avec leur homologue de la vie quotidienne. Dans la musique

contemporaine des années soixante, cette vocalité triviale se mêle donc à la voix travaillée. On trouve par exemple, dans *Sequenza III* de Berio un rire qui se transforme en « colorature ». “Cette vocalité quotidienne est justement la grande invention de Cathy Berberian, élaborée, à l’origine, avec John Cage, non comme la réalisation d’un présupposé théorique, mais comme la substance même pour elle de ce qu’est la musique, à la différence des chanteurs classiques dont la voix est comme un instrument précieux que l’on range, après en avoir joué, dans son étui” (p.169). Cette nouvelle virtuosité, qui est très présente dans *Sequenza III*, évoque pour Cathy Berberian une version contemporaine de la « coloratura » dont la difficulté réside non seulement dans la grande agilité vocale mais aussi dans le changement rapide entre une émission vocale et une autre.

En juillet 1966, Cathy Berberian publie un article dans le n°62 de la revue milanaise *Discoteca* qui porte le titre de « La nuova vocalità nell’opera contemporanea ». Elle y exprime sa conception de la voix et du rôle de l’interprète aujourd’hui en parlant pour la première fois du principe de « *nuova vocalità* ». Ce terme, inventé par Luciano Berio, désigne la capacité d’un chanteur, dont la voix est indissociable de l’interprète à la différence d’un instrumentiste, à utiliser toutes ses possibilités vocales. Cela englobe toute l’histoire de la musique vocale mais aussi les bruits vocaux courants, voire fondamentaux, de la vie de tous les jours, jusqu’alors résolument extérieures au chant dit « classique », c’est-à-dire à la voix travaillée, policée, éloignée de la voix usuelle. Cet art du chant a pris forme dans l’opéra, surtout à partir de la fin du XVII^e siècle, en fonction d’une idée de détachement du corps humain, d’élévation, symbolisée par le registre aigu. Les voix deviennent angéliques, voire divines et la chanteuse devient diva. Pour des raisons acoustiques, plus la voix va dans l’aigu, moins les paroles sont compréhensibles. À l’époque de sa création, l’opéra était conçu pour servir le texte poétique. Le registre était donc peu étendu et demandait un volume sonore relativement proche de la voix parlée. Deux siècles plus tard, une soprano doit évoluer dans un ambitus de plusieurs octaves et se faire entendre au-dessus d’un orchestre symphonique. De ce fait, l’écriture vocale s’est détournée de la déclamation pour une écriture plus virtuose, plus instrumentale. Avec le *Pierrot lunaire* de Schoenberg, la musique vocale a vécu un premier tournant en intégrant en son sein la voix parlée. Cette œuvre marque le début d’un mouvement qui s’est intensifié dans les années soixante et a cherché à imposer, face à cette voix d’ange, la voix de l’homme.

Cette nouvelle vocalité ne se limite pas à un répertoire contemporain, fait d’effets vocaux inédits. Au contraire, cette conception de la voix réunit les divers univers musicaux sans en nier les particularités et ne reconnaît pas la hiérarchisation culturelle des styles, qui s’est établie au fil des siècles.

Si Harnoncourt propose à Cathy Berberian, en 1968, de participer à des projets de musique baroque, c'est justement parce qu'il perçoit les qualités vocales et artistiques de la chanteuse. La voix légère, peu forte, mais souple et très agile de Cathy Berberian permet un véritable travail sur la base du texte, parfait pour le *recitar cantando* de Monteverdi chez qui le mot est le maître de la musique. Le mot impose son rythme et guide l'harmonie en fonction de sa signification. De plus, autant notre chanteuse que Harnoncourt refusent tous deux de se laisser mener par une certaine tradition pesante face à cette musique. En effet, elle était alors souvent vue comme une pièce de musée, devant être interprétée dans une lenteur solennelle. Cathy Berberian, au contraire, n'y met que les intentions sous-entendues par le texte. Ainsi, elle se rend compte que, même dans la musique baroque, elle peut apporter quelque chose de nouveau. On retrouve donc les mêmes principes de la *nuova vocalità*, car ici aussi nous allons adapter la voix à la musique et non le contraire. Une tradition doit toujours céder sa place à une « nouvelle » tradition. En ce sens, la *nuova vocalità* ne se réfère pas seulement à la musique contemporaine mais à la nouvelle manière d'aborder la musique traditionnelle en exploitant, avec la sensibilité d'aujourd'hui les expériences sonores du passé. En ayant expérimenté tant de choses avec sa voix, Cathy Berberian s'est préparée sans le savoir pour la musique baroque. En effet, en travaillant la note répétée voulu par Berio dans *BirdGirl* d'*Épiphanie*, elle a appris en fait à faire une *nota ribattuta*, ornement montevertien. De plus, elle montre, avec la musique baroque, que l'interprétation ne peut rien être d'autre qu'une création. Chaque interprète, s'il sort des principes et des traditions qu'on impose à la musique, chantera la musique comme il la ressent, donnant ainsi une version totalement inédite de l'œuvre.

La nouvelle vocalité désigne donc, pour Cathy Berberian, une nouvelle attitude de l'interprète, qui travaille toute œuvre sur la base de son intelligence du phénomène vocal, sur l'exercice de son inventivité et sur sa liberté créatrice dans l'interprétation.

3. Le récital

À l'automne 1967, Cathy Berberian crée, sous la direction de Berio, un récital nommé « Concerto del soprano Cathy Berberian », qui est très critiqué par les médias avant même la représentation. En effet, l'utilisation par Cathy Berberian de la forme désuète du récital, évoquant le salon bourgeois poussiéreux, est vue comme une trahison envers le milieu de l'avant-garde contemporaine. De plus, son programme est annoncé comme une sorte de fourre-tout incohérent. Malgré ces critiques, Cathy Berberian décide d'imposer ses choix et de montrer ainsi tout son art. Le programme de la soirée est effectivement copieux: Elle y interprète *The Flower* et *The Wonderful Widow* de Cage ainsi que *Phonèmes pour Cathy* de Pousseur pour faire une démonstration de la vocalité contemporaine, trois

Songs de Kurt Weill qu'elle chante avec un timbre de cabaret d'avant-guerre pour exprimer son « background jazz », les *Pribaoutki*, *Trois histoires pour enfants*, et *The Owl and the Pussycat* de Stravinsky pour rendre hommage au compositeur et enfin les *Folksongs* de Berio, une des œuvres les plus connues de son répertoire. Avec ce récital en forme d'autoportrait, elle obtient un succès immense, tordant ainsi le cou aux critiques de cette avant-garde conservatrice. Ce récital est le premier d'une longue série, dont les programmes sont tous plus originaux les uns que les autres, révolutionnant ainsi le concept du récital. En effet, Cathy Berberian s'oppose à la forme conventionnelle du récital qui consiste à chanter, par exemple, tous les lieder de Schubert ou Wolf, en habit de concert, debout, une main sur le piano. Le but de Cathy Berberian n'est autre que de redonner envie au public de venir écouter des récitals, et pour cela, elle décide de transformer cette forme en un véritable spectacle, avec décors et costumes. "Je ne veux pas entendre parler de tradition : ce mot cache souvent paresse, manque de fantaisie et peu de courage. Que signifie tradition ? Que quelqu'un a inventé quelque chose et que les autres l'ont singé jusqu'à ce que ça devienne règle. Cela vaut également pour le déroulement du récital, que j'ai cherché à révolutionner" (p.149). Cathy Berberian étonne à chacune de ses apparitions. Elle réconcilie les genres musicaux, généralement séparés, et elle interprète avec la même exigence Debussy, Monteverdi, Berio, Gerschwin ou encore les Beatles. Le récital selon Cathy Berberian s'intègre en fait dans le concept de la nouvelle vocalité en ce sens qu'il s'oppose à la « vieille vocalité » qui consiste à chanter tout un programme avec la même voix, que ce soit du Wagner, du Debussy, ou du Schubert. Dans le domaine du récital, la nouvelle vocalité amène la nécessité de repenser l'interprétation et le concept de tradition.

Fort du succès de son premier récital, Cathy Berberian monte un autre spectacle sous cette forme, intitulé « de Monteverdi aux Beatles ». Le fait de nommer chacun de ses récitals est déjà en soi une innovation. Celui-ci a pour but de montrer le talent de transformisme vocal de Cathy Berberian: elle chante Kurt Weill avec une voix rauque, ses mélodies arméniennes et caucasiennes avec une couleur sensuelle et orientale, les *Pribaoutki* de Stravinsky avec des inflexions graves de vieille femme russe, les mots d'amour de la *Lettera amorosa* de Monteverdi avec une voix légère et haletante, et enfin, les *Bilitis* de Debussy, avec une diction parfaite et une sensualité à fleur de peau. Elle ajoute également une petite touche d'ironie en chantant les chansons des Beatles avec la voix d'autres chanteurs. Par exemple, elle chante *Yesterday* "comme si Joan Baez (chanteuse américaine de musique folk) l'avait chanté après avoir travaillé avec Elizabeth Schwarzkopf" (p.257). Elle fait ainsi, avec ironie, la critique du travers de la plupart des chanteurs dont l'interprétation n'est en fait qu'une pâle imitation non avouée, consistant à chanter « comme » d'illustres modèles sans se

demander ce que l'on a soi-même à apporter à cette musique. "L'interprétation devient une reproduction plus ou moins réussie de modèles devenus canons stylistiques indétrônables" (p.257). Au début des années septante, après s'être retirée progressivement de la scène de la création contemporaine, Cathy Berberian décide de ressusciter un répertoire oublié, celui de la musique vocale de salon de la fin du XIX^e siècle et crée un nouveau récital, nommé « *À la recherche de la musique perdue/Une soirée chez Madame Verdurin* ». Ce titre qui fait évidemment penser à Marcel Proust renvoie en fait à son goût invétéré pour le kitch. Dans ce programme, elle mélange les mélodies, certaines ravissantes et d'autres grotesques, aux airs d'opéras ou d'opérettes intégrant également quelques pièces instrumentales agrémentées de paroles, le tout dans un grand mélange de sérieux et d'ironie. "Faire revivre ce répertoire, explique-t-elle, est en parfait accord avec ma franche détermination de présenter de la "nouvelle musique" - au sens où ces pièces seront nouvelles pour deux générations au moins parmi ceux qui seront présents, et pour les autres ce sera une « nouvelle » manière d'entendre cette musique qui avait fait leur bonheur des années auparavant » (p.274). Dans ce récital, Cathy Berberian réunit une sorte de mission pédagogique visant à faire connaître des airs oubliés, avec l'affirmation d'une conception de la musique sans frontières de genre ni de style et la nécessité d'une remise au cause d'une tradition pesante. Il existe de la mauvaise musique d'opéra et de la mauvaise musique pop, mais également de la bonne musique dans chacune de ces catégories. C'est la qualité musicale d'une œuvre qui en fait une musique intéressante ou non, pas le style auquel elle appartient. Évidemment, avec son amour de la scène et du divertissement, tout ceci est fait avec humour et ironie. Quoi qu'elle chante, Cathy Berberian n'envisage le concert que comme un spectacle. Elle a conscience que tous les éléments de la scène ont une grande importance. C'est la raison pour laquelle elle a intégré, dans sa formation de chanteuse, des cours de danse, de théâtre, de mime, et qu'elle s'est beaucoup intéressée à la littérature. Pour ses récitals, elle décide elle-même des décors, des costumes, des lumières et de la mise-en-scène. La scène de ce spectacle ressemble à un vrai salon bourgeois dans lequel Cathy Berberian invite le public à s'installer. Le piano est recouvert d'un châle, avec à ses côtés l'inévitable pupitre de récital, en fond un grand paravent japonais, des plantes et un sofa, sur lequel elle s'assoit, entre les numéros pour siroter un verre en compagnie de la tourneuse de page. On l'aura compris, Cathy Berberian reçoit chez elle, et ainsi, de son intérieur, elle se donne la liberté de faire ce que bon lui semble et modifie le programme selon son humeur, ou selon les réactions du public. Toute cette conception scénique retient évidemment l'attention du public et des critiques, mais le programme est tout aussi surprenant. Elle y mêle parodies et très belles mélodies et brouille sans cesse les pistes, ne laissant apparaître à aucun moment les limites délibérées entre le bon et le mauvais goût, le charmant et le ridicule, tout étant abordé avec le même sérieux. Rien n'indique au

public quand il doit rire. Ainsi, loin des critères entendus, elle oblige les spectateurs à assumer leurs positions.

Elle donne à entendre le ridicule d'un texte mais aussi celui d'une musique si banalement imitative avec des appoggiatures, accords, arpèges au piano pour imiter clochettes, gazouillis d'oiseaux ou chevauchée bucolique. L'interprétation facétieuse et irrespectueuse de Cathy Berberian rompt avec les habitudes. [...] La distance prise non seulement par rapport au texte et à la musique mais aussi vis-à-vis de la tradition opère une sorte de dévoilement et met en lumière les conventions culturelles. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de parodier, c'est-à-dire d'imiter de manière bouffonne ou grotesque, mais, par un déplacement de l'intention, de sortir l'œuvre d'un écrin où la tradition l'a posée et de la mettre en pleine lumière. (p.257)

Autre innovation dans le concept du récital, Cathy Berberian s'adresse au public et présente ce qu'elle chante. Ainsi elle crée une véritable complicité avec son public.

Cathy Berberian se dit elle-même « cant'actrice » tant le chant et le théâtre sont, pour elle, indissociables. Dans le chant, comme dans le théâtre, tout le corps travaille et l'un comme l'autre suppose le geste et le mouvement. Dans ses récitals, tout geste, toute grimace ou œillade malicieuse participe est un élément important du spectacle pour l'écoute des spectateurs.

En 1977, elle crée un récital au nom de « VocaLectuRecital ». C'est un spectacle-conférence sur les différentes émissions vocales à travers les âges. Elle commence par imiter les bruits du Cro-Magnon, puis le chant grégorien, les trouvères et les troubadours, Ockeghem, Caccini, Monteverdi, les castrats, Mozart, Rossini, le lied allemand, etc., jusqu'au jazz. La même année, suite au succès mitigé de ce récital, elle se tourne vers une autre idée, un spectacle sur le folklore sous la plume des compositeurs, appelé « Folk Songs compositeurs ». Elle y chante 32 chansons en 23 langues.

Depuis plusieurs années, Cathy Berberian parle de monter un récital sur les femmes compositrices, et la matière ne manque pas. Ce thème de récital, qui est aujourd'hui très à la mode, est à l'époque très original. Pourtant ce récital ne verra pas le jour, tout comme l'anthologie de la musique écrite par des femmes qu'elle s'appropriait à publier. En effet, Cathy Berberian, qui déteste plus que tout être cataloguée, voit se profiler l'étiquetage de militante féministe et décide de tout abandonner.

En 1982, c'est justement lors de la journée de la femme, le 8 mars, qu'elle crée son nouveau récital où elle chante non pas les femmes mais l'Amérique. Ce nouveau spectacle se nomme « Cathy canta l'America », et elle y chante de manière chronologique les chansons américaines des peaux-rouges à Broadway en passant par les chants folkloriques, les Negro spirituals, le début du cinéma sonore, une chanson du *Blanche-Neige et les sept nains* de Walt Disney, mais aussi John Cage. Ce

programme est évidemment un hommage à son pays natal qu'elle aime beaucoup et qui représente si bien la mixité stylistique faisant, à ses yeux, défaut à l'Europe. C'est également sa dernière création en matière de récital.

4. La pédagogie selon Cathy

Cathy Berberian vient à l'enseignement assez tard, et plus par nécessité que par vocation en vue du moment où elle va devoir arrêter sa carrière, mais elle finit par aimer le fait de pouvoir transmettre son savoir. Au début, elle ne se trouve pas légitime en tant que professeur car elle n'a elle-même jamais suivi les formations habituelles, constituées d'auditions, de concours et de compétitions. C'est la raison pour laquelle Cathy Berberian n'a jamais donné de vrais cours de chant. Elle n'enseigne que sous la forme de stages de perfectionnement, durant lesquelles elle travaille avec les apprentis chanteurs non pas sur le placement de la voix mais sur l'interprétation. Elle insiste surtout sur les particularités de la voix dont "le merveilleux réside le plus souvent dans la faille, dans les interstices où se glisse la personnalité de l'interprète" (p.326). Elle transforme les voix non pas grâce à un travail vocal technique mais en travaillant le rapport intime que l'interprète entretient avec le texte et la musique et répète sans cesse que le chant est avant tout du théâtre. Les cours de Cathy Berberian sont comme elles, originaux. Elle apporte des disques pour faire écouter à ses élèves les grands interprètes du passé. Le mixage vocal constitue l'un des axes de son enseignement, à la fois comme exercice et comme jeu. Elle conseille à ses élèves de lire des textes en faisant des collages à la Cage, c'est-à-dire en s'amusant à varier les émissions vocales. Elle les incite à travailler des œuvres de styles très différents, comme elle le fait dans ses récitals, pour s'exercer à passer rapidement d'un état à l'autre, d'un style à l'autre, d'une voix à l'autre. Elle ne cesse également de répéter que la voix recèle de possibilités plus grandes que ce que l'on apprend dans les cours de chant. En effet, Cathy Berberian déplore depuis toujours que les professeurs de chant "perpétuent l'erreur de ne faire travailler qu'une partie des possibilités de la voix, celle du bel canto" (p.254).

Cathy Berberian n'était pas tendre avec ses élèves. Son but était de les bousculer, les obligeant ainsi à puiser dans leurs propres ressources au lieu de reproduire servilement ce que leur demandent leurs professeurs et donc la tradition. Pour elle, le chant nécessite, bien sûr, une certaine part de technique mais surtout de l'imagination, permettant de concevoir ce que la voix peut faire. Il faut aussi une grande part de courage et de fantaisie pour oser explorer toutes les possibilités de la voix. C'est donc pour obliger ses élèves à sortir des "cadres rassurants où se tapit la paresse" (p.328) qu'elle les

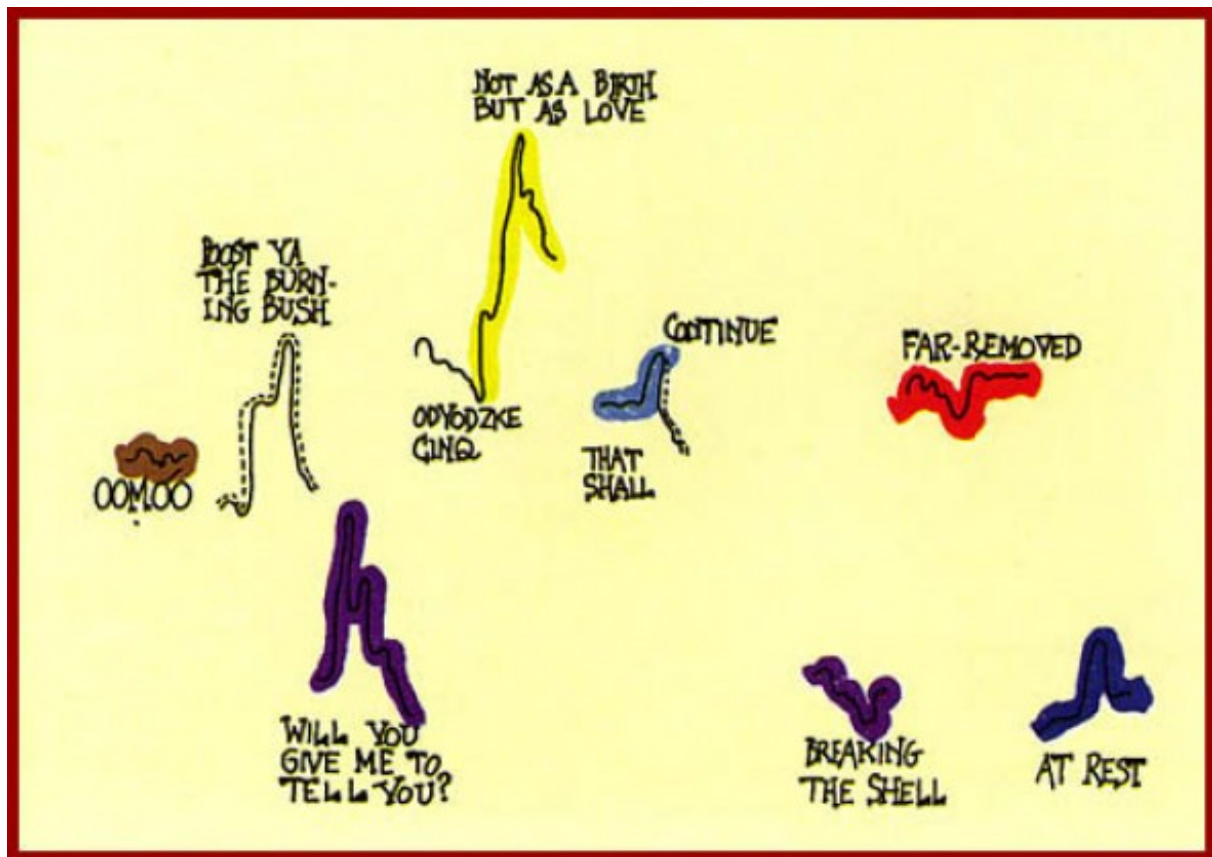
déstabilise. Elle leur enseigne ainsi le doute et la quête personnelle, indispensables à l'art de l'interprétation.

Pourtant, l'enseignement de Cathy Berberian n'a pas attiré beaucoup de jeunes chanteurs. Marie Christine Vila explique cela en deux raisons. Tout d'abord, elle soumet l'idée que de nombreux professeurs mettaient en garde leurs élèves contre la forte personnalité atypique de Cathy Berberian et ses drôles de pratiques vocales qui soi-disant abîment la voix. À cela, Cathy Berberian rétorque que la Callas n'a jamais chanté de musique contemporaine et s'est rapidement abîmé la voix, alors qu'elle-même continue de chanter. Elle conseille aux jeunes chanteurs d'étudier beaucoup, mais de ne chanter que quelques heures par jour, la voix, comme instrument, devant être utilisée avec parcimonie.

L'autre raison est que beaucoup de chanteurs ne voyaient – ou ne voient toujours – en elle qu'une chanteuse de musique contemporaine. C'est d'ailleurs pour travailler avec elle des pièces contemporaines que viennent la plupart du temps les apprentis chanteurs.

Dans les musiciens reconnaissant combien ils ont appris avec elle, citons le ténor Jean-Paul Fouchécourt, la hautboïste Jennifer Paull et la soprano Carol Plantamura à qui nous laisserons les mots de la fin : “Grâce à elle, j'ai compris, je crois, qu'il n'y avait pas vraiment de manière « correcte » de chanter ou d'interpréter mais qu'il était très important d'apporter sa propre personnalité quel que soit ce que l'on interprète” (p.331).

Partie II : Application pratique des méthodes interprétatives de Cathy Berberian sur *Aria* de John Cage :



extrait de la partition d'*Aria* de John Cage

1. Présentation de *Aria* de John Cage

Aria a été composé par John Cage pour Cathy Berberian en 1958. C'est en l'entendant dans sa cuisine s'amuser à jongler entre différents styles vocaux que Cage imagine une œuvre dans laquelle diverses émissions sonores pourraient être combinées, permettant ainsi à Cathy de montrer pour la première fois ses multiples facettes vocales et de mêler sa voix lyrique avec du bruitage.

Quand on ouvre la partition d'*Aria*, on tombe en premier sur un texte écrit par John Cage, servant de mode d'emploi aux interprètes. En effet, le compositeur explique dans ce texte comment lire sa partition, ce que signifient les différents signes que l'on trouvera dans l'œuvre, quelle durée doit avoir la pièce, mais aussi quels ont été les choix interprétatifs de Cathy Berberian lors de la création de l'œuvre.

La première chose qui saute aux yeux quand on commence à lire la partition, c'est la façon dont elle est écrite. En effet, refusant la convention des tessitures dites "naturelles", John Cage a substitué à

la portée habituelle une écriture totalement originale. On y voit des traits surlignés en couleurs dont l'emplacement sur la feuille indique la hauteur (verticalement), la vitesse d'exécution (horizontalement) et dont les courbes guident les inflexions de la voix, tout ceci de manière très subjective. Les couleurs sont au nombre de huit, mais le noir et le bleu sont utilisés deux fois de manières différentes. Chacune de ces couleurs représente une émission vocale, mais le choix de ces dix voix est laissé totalement libre à l'interprète. Pourtant, en étudiant la partition, on peut observer que certaines couleurs possèdent déjà un caractère propre. Par exemple, le jaune est toujours situé dans le haut de la page, donc de la tessiture, et avec des lignes particulièrement sinueuses, sous-entendant une certaine agilité. Pour cette couleur, Cathy Berberian a donc choisi une voix de soprano colorature, choix souvent repris par les autres interprètes. Le texte de cette œuvre est également très particulier puisqu'il s'agit uniquement de mots, syllabes ou simples lettres choisies au hasard par Cage dans des textes sélectionnés par Cathy Berberian. Ces textes sont en cinq langues différentes: le français, l'italien, l'anglais, le russe et l'arménien, qui sont les cinq langues que Cathy Berberian parlait couramment. En plus des lignes, on trouve sur la partition des carrés noirs, situés tout en bas de la page, de manière totalement clairsemée. Ils indiquent les endroits où l'interprète doit faire des bruits. Comme cela est expliqué dans le texte précédant la partition, cela peut être une « utilisation non-musicale de la voix », « des percussions auxiliaires » ou « l'utilisation d'un dispositif mécanique ou électronique ». On trouve aussi dans cette œuvre des pages blanches, imposant de ne rien faire, “de laisser se déployer le silence qui, pour Cage, n'est pas du rien ou le contraire du son, mais un signe musical à part entière“ (p.81).

Avec cette œuvre, Cage crée une sorte de jeu pour chanteur, dont il définit le cadre et les règles, mais où l'interprète construit entièrement la réalisation. Chaque personne est totalement libre de choisir ce qu'il veut faire de cette pièce, de la difficulté vocale qu'il veut montrer, des voix et des bruits qu'il décide de faire en fonction de ses capacités. Ainsi, chaque présentation de cette œuvre est unique, autant au niveau de l'interprétation que de l'aspect musical, car deux interprètes ne chanteront jamais ces courbes de la même manière, la hauteur et la vitesse des notes n'étant pas précisément définies. Le hasard est donc une donnée essentielle de la composition de cet *Aria*, mais pas de son exécution. Le travail de l'interprète face à cette œuvre doit être sérieux, une fois qu'il a choisi ses dix émissions vocales et ses bruits non-musicaux, il doit s'y tenir et passer de l'un à l'autre avec une agilité, non pas vocale mais mentale. C'est là toute la difficulté de cette œuvre.

2. Prise de contact avec l'oeuvre

Lorsque j'ai commencé à travailler *Aria* de John Cage, mon premier réflexe, après avoir lu le texte explicatif du compositeur, fut de traduire les paroles. C'est ainsi que je me suis confrontée à mon premier problème. En effet, sur les cinq langues dans lesquelles le texte est écrit, il y en a deux que je ne parle pas du tout : le russe et l'arménien. Je ne peux même pas les différencier. Malgré mes recherches dans ces deux langues, il m'a été impossible de traduire la plupart des mots russes ou arméniens avec l'aide de dictionnaires, certainement par manque de connaissance linguistique de ma part. On trouve ici la première différence entre Cathy Berberian et tous les autres interprètes de cette œuvre ne l'ayant ni inspiré ni créé et ne parlant pas une ou plusieurs de ces langues. Cathy Berberian, qui a choisi les textes dont sont extraits ces mots, n'a évidemment pas eu de problème de traduction.

La deuxième étape de mon travail fut de choisir les voix correspondant aux couleurs. Pour cela, je me suis inspirée des associations de Cathy Berberian. Voici ci-dessous un tableau de mes choix en parallèle avec ceux de Cathy Berberian :

Les choix de Cathy Berberian	Les couleurs	Mes choix
JAZZ	BLEU FONCÉ	JAZZ
CONTRALTO	ROUGE	VOIX DE POITRINE
VOIX PARLÉE	NOIR POINTILLÉ	VOIX PARLÉE
DRAMATIQUE	NOIR	CASTAFIORE
MARLÈNE DIETRICH	VIOLET	VOIX SUSSURÉE
COLORATURA	JAUNE	COLORATURA
FOLKLORIQUE	VERT	CHANT GRÉGORIEN
ORIENTAL	ORANGE	ORIENTAL
BÉBÉ	BLEU CIEL	PETITE FILLE
VOIX NASALE	BRUN	VOIX NASALE

Plusieurs de mes choix sont les mêmes que ceux de Cathy Berberian. En effet, j'ai décidé de ne changer que les voix qui me semblaient hors de mes capacités. Pour celles qui sont différentes, je me suis tout de même inspirée du même registre, par exemple, j'ai choisi de transformer la voix de contralto en voix de poitrine, élargissant ainsi la palette de ce timbre à mes capacités, n'étant pas sûre de pouvoir imiter cette tessiture. De même, j'ai préféré imiter une petite fille plutôt qu'un bébé,

la voix d'une petite fille m'inspirant plus. J'ai renommé la voix dramatique en « Castafiore » me servant ainsi d'une image, celle du personnage de la bande dessinée *Tintin* d'Hergé, comme source d'inspiration pour ce timbre dramatique. J'ai également transformé la voix folklorique en chant grégorien, car le mot « folklorique » me semblait dangereux. En effet, le folklore est un domaine musical immense et très varié et je me sentais mal à l'aise face à cette appellation générale. En observant les lignes vertes, je me suis aperçue qu'elles étaient toujours très linéaires, ce qui m'a fait penser au chant grégorien. Certes, on sort alors du domaine folklorique, mais ce choix me permet aussi d'ajouter une touche plus personnelle. La voix de Marlène Dietrich, elle, est devenue une voix susurrée car, à la différence de Cathy Berberian, je ne suis une spécialiste ni de l'imitation, ni de Marlène Dietrich. Il me semble, en effet, que ce choix est très personnel. Cathy Berberian imitait certainement très bien cette actrice, et forte du succès de ces imitations, elle a dû en faire une voix pour Cage. Sans cette expérience préalable, il est dangereux, me semble-t-il, de se lancer dans une telle imitation, d'autant plus que, dans cette oeuvre, on ne peut pas s'aider en chantant une mélodie associée à cette personne, les paroles et les inflexions étant déjà définies par le compositeur. J'ai choisi la voix susurrée tout simplement car je me suis aperçue que ce domaine de la voix n'était pas encore exploité dans mes choix.

Après avoir mis en pratique mes associations couleurs/voix, je me suis aperçue qu'à la vue de mes capacités, certains timbres, trop proches, donnaient une impression de redondance, telles que la colorature et la Castafiore, la voix nasale et la voix orientale ou encore la voix de jazz et la voix de poitrine. J'ai tout de même conservé ces propositions pour pouvoir en parler avec Madame Luisa Castellani, grande spécialiste de la musique vocale contemporaine, que nous avons eu la chance d'avoir en masterclass au conservatoire de Lausanne.

Lors de ce premier contact avec *Aria*, je me suis posée beaucoup d'autres questions : Comment faut-il interpréter ces courbes ? Faut-il faire des sons en glissando ou doit-on nous-même trouver une véritable mélodie relative à ces traits ? Faut-il respecter précisément chaque soubresaut des lignes ou peut-on se contenter de transcrire l'idée générale du dessin ? Toutes ses interrogations ne trouvent pas de réponses dans le texte succinct de John Cage. Ceci montre encore un point différenciant entre l'apprentissage de cette oeuvre par Cathy Berberian ou par un autre chanteur. Ayant créé la pièce, Cathy Berberian a pu poser ses questions directement au compositeur, accédant ainsi à un niveau de compréhension de la pièce bien supérieur à celui des autres interprètes n'ayant pas eu ce privilège. Tout comme pour les couleurs, j'ai réservé, pour ma part, toutes ces questions à Luisa Castellani. L'autre moyen, très tentant, de répondre à ces interrogations est d'aller voir ce qu'ont fait les autres interprètes. Cette méthode, tout à fait contraire à l'esprit de la pièce qui demande justement au chanteur une implication très personnelle, est d'autant plus alléchante que, de nos jours, les moyens

sont grands. Il suffit de taper « Aria de Cage » dans le site Internet “Youtube” pour trouver une multitude d’interprétations différentes, donnant en conséquence une multitude d’idées. Cathy Berberian, elle, ne possédait évidemment pas d’ordinateur ni d’enregistrement, elle a donc dû tout trouver toute seule. Par contre, ayant inspiré la pièce, celle-ci est basée sur ses capacités. Si Cathy Berberian n’avait pas un don particulier pour l’imitation, jamais Cage n’aurait composé cet *Aria*. Le manque de facilité à caricaturer donne-t-il le droit de copier l’interprétation d’autrui ? Je n’en suis pas certaine. Si on décide de chanter *Aria*, on sait ce que cela comporte comme investissement personnel. Recopier l’interprétation de quelqu’un d’autre nuit à notre propre imagination et donc à notre propre compréhension d’une œuvre. Cela est valable tant pour du Cage que pour du Mozart. La dernière décision à prendre fut celle des bruitages représentés par les carrés noirs.

Les choix de Cathy Berberian, dans l’ordre de la pièce, furent ceci : « tsick-tsick », trépignement de pieds, roucoulement d’oiseau, claquement des doigts, applaudissement, aboiement, exclamation de dégoût, de colère, cri perçant « comme à la vue d’une souris », exclamation de plaisir sexuelle.

Les miens furent très différents : claquement de doigts, éternuement, chut, raclement de gorge, rire, claquement de langue, chiffonner une feuille, lancer la feuille, pétard, bruit de pas, tapotement des doigts sur le pupitre « en signe d’impatience ».

Ces choix furent plus faciles pour moi que ceux des voix, la palette des bruits que l’on fait tous les jours dans notre quotidien étant plus grande que celle des émissions vocales que l’on utilise, du moins consciemment. Par souci de retrouver une certaine logique dans mes choix, j’ai utilisé certains bruits plusieurs fois lorsque les carrés étaient rapprochés comme pour me créer une petite histoire.

La prochaine étape de ma démarche face à cette oeuvre fut mon premier cours avec Luisa Castellani dans le cadre de la masterclass de vocalité contemporaine donnée au conservatoire de Lausanne.

3.Travail sur l’œuvre avec Luisa Castellani

Luisa Castellani a commencé la leçon en me disant qu’il ne faut pas essayer de faire « comme Cathy Berberian ». Chaque chanteur étant unique, chaque interprétation doit l’être aussi. Par contre, elle me confirma qu’il faut tout de même garder certains de ses choix qui sont logiques. Pour Luisa Castellani, ces voix ne sont que des "imitations un peu grotesques", elles ne doivent pas être justes ou belles, mais il faut bien les caractériser de manière à ce qu’elles soient suffisamment différentes les unes des autres pour qu’on les reconnaisse rapidement à l’oreille. Cela confirma mes inquiétudes par rapport à certaines de mes émissions, trop semblables, comme la voix de jazz et la voix de poitrine. Je voulais caractériser la voix de jazz par un rythme syncopé, mais Luisa Castellani me fit

remarquer que la durée de certaines lignes, trop courtes, ne le permettent pas. La spécification doit être technique. Elle me conseilla donc de chanter la voix de jazz en voix de poitrine. Par conséquent, il a fallu modifier mon choix pour la couleur rouge. Luisa Castellani me proposa de faire un timbre de vieille femme définie par un fort tremblement laryngé. De même, les voix “nasale” et “orientale” étant trop proches, j’ai proposé d’échanger leur appellation, la voix nasale s’appliquant donc à la couleur orange. En effet, les lignes de cette couleur sont très sinueuses mais sur le plan horizontal, donnant une impression de mélismes. En nommant cette couleur « voix nasale », je prends moins de risques car, tout comme le mot « folklore », le mot « oriental » est très vaste et l’on peut facilement s’y perdre. Avec cet échange, je peux me contenter, pour caractériser cette voix, de placer le son dans les nasalités, mais celui-ci, mélangé aux courbes de la ligne, sonnera orientalisé au sens large, sans que cela en soit une caractéristique officielle. Pour la ligne brune, souvent courte, j’ai choisi alors d’en faire une voix aspirée, mécanisme très peu utilisé et variant des autres choix. La Castafiore et la coloratura étaient également trop proches au niveau des sonorités. Comme nous l’avons vu plus haut, le choix de la coloratura, souvent repris, est judicieux à la vue de son graphisme. Ce fut donc à la Castafiore de s’écarter. Puisque la ligne noire fait souvent de grandes courbes, montant très haut et descendant très bas, Luisa Castellani me proposa d’en faire une voix déclamée, comme le Sprechgesang. Le principe du Sprechgesang étant de parler avec une voix chantée, le son doit être placé en voix de tête, différant ainsi de la voix parlée.

Après avoir redéfini les voix, je lui ai posé mes autres questions et les réponses furent les suivantes :

- « Où place-t-on les syllabes? » - « Où vous voulez! »
- « Doit-on faire des glissandos ou de vraies notes? » - « Comme vous voulez! »
- « Comment traduit-on les mots en arménien ou en russe ? » - « On ne les traduit pas, leur signification n’a aucune importance, car nous sommes dans le non-sens. »

On voit bien ici que l’on est loin du travail habituel face à une partition. Il est très déstabilisant de pouvoir faire tout ce que l’on veut face à une œuvre. Pour moi, le rôle d’un interprète est de mettre « à sa sauce » un ouvrage écrit par quelqu’un d’autre donc dont les sillons sont déjà creusés. Il doit exprimer sa personnalité tout en respectant les indications données par le compositeur. Dans *Aria*, ces indications sont minimales, notre liberté d’action est donc très grande et cela fait peur. Le mieux, selon Luisa Castellani, est d’agir de manière logique et d’adapter l’œuvre aux timbres choisis. Les voix s’apparentant au parlé seront en glissando et les voix chantées auront des notes plus définies. De même, il ne faut pas respecter chaque soubresaut des graphismes mais uniquement rendre l’idée générale de ceux-ci. En effet, la plupart du temps, nous n’avons pas le temps de faire vocalement tous ces virages.

En revanche, l'élément clairement indiqué par John Cage est la longueur de la pièce ou plus précisément la durée de chaque dessin proportionnellement aux autres, car on est libre de prendre le temps que l'on veut pour autant que le rapport temporel exigé par les graphismes soit respecté. John Cage conseille, dans la page de garde, de tenir environ trente secondes par pages. Luisa Castellani, elle, recommande de ne pas dépasser les vingt secondes par page, car cette temporalité doit être également respectée pour les silences et il est très difficile de rester trente secondes sans bruit ni expression sur les pages blanches. Pour régler ce problème de durée, elle me proposa de tracer des lignes verticales parallèles tout le long de la partition, créant ainsi des sortes des barres de mesures permettant d'avoir plus conscience du temps qui passe.

Luisa Castellani me conseilla également d'associer un geste et une dynamique à chaque timbre, par exemple les mains en pavillon autour de la bouche pour le Sprechgesang. Cela permet de mieux différencier les voix les unes des autres. Ainsi, aidé visuellement, le public arrive mieux à entendre les changements vocaux et le chanteur, lui, peut utiliser ces gestes comme moyen mémo-technique pour passer plus facilement d'une couleur à l'autre. En fait, il faut créer un personnage par voix. C'est ainsi que le trait noir est devenu « un militaire donnant des ordres », caractérisé par une voix parlée dans le *forte*, accompagné d'un salut militaire sur le côté de la tête. On peut également s'aider par le regard en attribuant à chaque personnage un endroit de la pièce que l'on regarde comme une vraie personne. Tout cela est très important, car c'est dans la capacité à passer très rapidement d'un personnage à l'autre que se situe toute la virtuosité de cette pièce.

En ce qui concerne les carrés noirs, selon Luisa Castellani, il faut éviter les mimiques sans bruit. En effet, cette oeuvre étant musicale, il faut tout de même pouvoir entendre un son, aussi petit soit-il. Par contre, il faut aussi éviter tout ce qui se rapproche des voix, par exemple l'utilisation de mots. De plus, il faut toujours pouvoir intégrer ces bruits à la temporalité de la page. On doit donc trouver des bruits faciles à faire lorsque le carré se trouve coincé entre deux graphismes très serrés. Ces carrés doivent être utilisés comme les indications d'une pièce de théâtre basée sur le bruit. En effet, les carrés doivent contraster avec les voix. Ils doivent être de véritables surprises.

4. Résultats

Il est intéressant de remarquer qu'avec *Aria* qui, comme nous l'avons vu, donne une liberté d'action énorme à l'interprète, finalement tout est très défini : les timbres, les nuances, les gestes, la durée. Rien n'est laissé au hasard, bien que ce soit sur ce concept que John Cage ait créé cette œuvre. Il est évident que, en théorie, cela est vrai pour chaque pièce musicale. On se pose toujours, lors du travail de mise en place, des questions de nuances, de rythmes, d'attaque et de place du son, mais aussi de définition du caractère par rapport à un personnage. La différence, avec *Aria*, est que cela se fait à l'extrême. On peut, comme je vais le faire ci-dessous, faire un tableau synoptique des intentions prises. En effet, cela est réglé de manière très régulière, chaque voix ayant son identité musicale propre. Voici mon propre tableau interprétatif final:

Couleur	Voix	Geste	Nuance
Bleu	Chanteuse de jazz	Mains sur les hanches	Mezzo piano
Rouge	Vieille dame	Imitation d'une canne	Mezzo forte
Noir pointillé	Sprechgesang	Haut-parleur	Mezzo forte
Noir	Militaire	Salut militaire	Forte
Violet	Le secret	Doigt sur la bouche	Pianissimo
Jaune	Coloratura	Main sur le front	Forte
Vert	Moine grégorien	Mains en prière	Piano
Orange	Voix nasal	Danse indienne	Mezzo piano
Bleu ciel	Petite fille	S'entortiller les cheveux	Pianissimo
Brun	Voix aspirée	Visage effrayée	Mezzo forte

Une fois que ces notions sont bien intégrées, qu'elles deviennent presque des réflexes, la pièce devient facile, elle commence à exister. On peut enfin voir plus loin que les simples phrases vocales se succédant. Cela devient une véritable performance où les personnages commencent à se mêler et à raconter leur histoire et cela grâce à la tension permanente inhérente à l'interprète.

Au final, je m'aperçois que j'ai arrêté de penser à Cathy Berberian par rapport à *Aria*, à son interprétation, à ses choix musicaux. D'ailleurs on voit bien, grâce au tableau ci-dessus, que peu de choses sont finalement semblables entre ses choix et les miens. Sur dix timbres, seuls deux sont exactement les mêmes, la voix de jazz et la coloratura. Le but de mon travail sur *Aria* de Cage était de mettre en pratique sur moi-même les méthodes interprétatives de Cathy Berberian. Je m'aperçois, après coup, que me détacher de son interprétation pour laisser exister la mienne était le plus bel hommage que je pouvais lui faire.

Conclusion

En étudiant la vie et la carrière de Cathy Berberian, on découvre beaucoup de choses. Tout d'abord, on apprend de son expérience. En effet, la jeune chanteuse non-initiée qu'elle était s'est accoutumée à la musique contemporaine en travaillant avec son oreille et en mettant de côté, comme nous l'avons vu, toutes notions de goût ou de jugement. Aujourd'hui encore cette musique est souvent exclue de l'apprentissage des jeunes chanteurs. Ce n'est en général qu'en arrivant au niveau des études professionnelles qu'on est confronté à ce style aussi vaste que particulier. Cela demande alors tout un travail d'acclimatation, qui n'aurait pas été utile pour une oreille initiée de bonne heure. L'expérience de Cathy Berberian montre que, si on laisse de côté l'appréhension première qui entoure cette musique, son apprentissage, comme son exécution, devient non seulement une partie de plaisir, mais en plus un grand enrichissement.

Le mélange des genres musicaux que prône Cathy Berberian autant dans les concerts que dans les cours de chant nous encourage à élargir nos horizons, à aller voir ce qu'il se passe dans d'autres domaines musicaux, et surtout à détrôner la musique dite « classique ». Aujourd'hui, dans le cadre de nos études de chant, il est possible d'étudier de nombreux styles : la musique baroque, l'opéra, l'opérette, la musique sacrée, le lied allemand, la mélodie française, etc., mais ces genres sont tous issus de ce que l'on pourrait appeler le « beau chant ». Faut-il aller jusqu'à intégrer dans nos cours l'étude des musiques folkloriques ? Je n'en suis pas sûre. Tous les élèves n'ont pas forcément la même facilité vocale que Cathy Berberian, qui a très vite intégré la technique belcantiste, et ont donc besoin de plus de temps pour l'assimiler. Par contre, je pense que l'apprentissage par le jeu et la diversité est nécessaire pour éviter les blocages et l'étroitesse d'esprit. Pour être un artiste complet, il faut être curieux, et apprendre de tout.

Le dernier grand point sur lequel Cathy Berberian m'a beaucoup apporté, c'est sur la perception de soi et l'acceptation de nos défauts comme de nos qualités. En effet, Cathy Berberian rêvait d'opéra. Pourtant, mis à part dans le milieu baroque, elle n'a jamais été engagée dans de grosses productions d'opéra. La cause de cela était le peu d'amplitude sonore de sa voix. Mais elle a su mettre ses qualités en avant, et a construit sa carrière sur ses capacités de transformiste vocale. Cet exemple de destin est très encourageant dans un milieu où la concurrence fait rage. Chaque personne peut apporter quelque chose de différent, et, bien que le travail soit la base de toute réussite, il faut savoir tirer notre force de nos individualités.

References

Paull, J. (2007). *Cathy Berberian and Music's Muses*. Vouvry (Switzerland): Amoris International & Imprint.

Vila, M.-C. (2003). *Cathy Berberian, Cant'actrice*. Paris: Fayard.

Bibliographie

Livres

Cohen-Lévinas, D. (1987). *La voix au-delà du chant: une fenêtre aux ombres*. Paris: Michel de Maule.

Paull, J. (2007). *Cathy Berberian and Music's Muses*. Vouvry (Switzerland): Amoris International & Imprint.

Vila, M.-C. (2003). *Cathy Berberian, Cant'actrice*. Paris: Fayard.

Articles

Connor, S. (2001). The Decomposing Voice of Postmodern Music. *New Literary History*, Vol. 32, No. 3, pp. 467-483.

Sweeney, S. & Cage, J. (1990). John Cage's Practical Utopias : John Cage in Conversation with Steve Sweeney Turner. *The Musical Times*, Vol. 131, No. 1771, pp.469-472.

Sites Internet

Amirkhanians, C. (1972, 01 novembre). Interview of Cathy Berberian on KPFA's Ode to Gravity [page web]. Accès : <http://www.archive.org/details/CBerberianOTG>

Artillery Unit (s. d.). Cathy Berberian : The Official Website [page web]. Consulté le 30.03.2010. Accès : <http://www.cathyberberian.com/>